Avec ou sans le capitalisme : anciennes et nouvelles valeurs d'un art engagé dans la société.

Frédéric Herbin

En 2004, l'exposition « *The Interventionists: Art in the Social Sphere* » organisée par Nato Thompson au MASS MoCA, montrait la persistance d'un art engagé au-delà de la décennie 1980. Restées plutôt discrètes dans le monde de l'art puisque visant plutôt une efficience dans la sphère sociale quotidienne, les formes présentées étaient classées selon leurs stratégies d'intervention : le nomadisme, l'action dans l'espace public, l'annexion des discours intellectuels et de la pédagogie, la création de vêtements et d'accessoires améliorant l'autonomie des individus et l'action politique. Le catalogue de l'exposition, réalisé avec Gregory Sholette[1], reprenait cette structure et se voulait un « mode d'emploi pour une perturbation créative de la vie quotidienne »[2]. Bien que Nato Thompson y notait à quel point les contextes culturel et politique ont changé depuis les années 1960, on pouvait constater à sa suite – mais avec étonnement – la prégnance de certains modes d'action directement hérités de cette période dans les œuvres choisies[3]. Il pointait deux « tactiques » développées par l'Internationale Situationniste et toujours très présentes dans les oeuvres exposées : le détournement et la dérive[4]. Mais on pouvait faire ce constat pour l'ensemble du projet curatorial – du choix des artistes à la forme du catalogue – qui semblait gagné par la nostalgie des mouvements d'avant-garde politico-artistiques actifs au cours des années 1960-70 en France et aux Etats-Unis. Hormis les situationnistes, le gonflable de Michael Rakowitz, les structures mobiles de Lucy Orta, Dré Wapenaar et N55 pouvaient rappeler les recherches du groupe Utopie[5], quand le circuit en bus imaginé par e-Xplo et les prêches contre la société de consommation de Reverend Billy s'inscrivaient dans la droite ligne des expériences menées par les pionniers du happening[6]. Pour reprendre les termes de Jean-Louis Violeau, c'est donc cette « nébuleuse où se coagulent la tradition de l'ultra-gauche, la pensée situationniste, l'empreinte d'H. [Henri] Lefebvre »[7] qui semblait constituer la référence de cette entreprise.

Le recours à cette référence n'est pas sans poser question sur l'actualisation qui peut en être faite aujourd'hui, dans le domaine d'un art qui voudrait s'impliquer dans la réalité sociale et la faire évoluer. Que les situationnistes, les membres d'Utopie ou Jean-Jacques Lebel – l'un des premiers à avoir pratiqué et théorisé le happening en France – puissent mettre en avant des valeurs telles que l'autonomie, le nomadisme, l'éphémère ou l'adaptabilité, s'explique facilement dans le contexte des années 60. Mais que l'on puisse encore les retrouver investies en 2004, par une nouvelle génération d'artistes socialement engagés, est surprenant étant donné les différences notables qui caractérisent ces deux contextes éloignés. Il nous semble donc nécessaire d'observer si, au de-là de cette apparente communauté de problématiques et de techniques, il s'agit bien d'un réinvestissement complet de l'héritage des années 1960-70. Il nous revient de trancher sur le fait de savoir si les valeurs que portent les formes actuelles d'un art engagé sont les mêmes que celles de leurs ancêtres. Par extension, nous nous demanderons si ces valeurs ont encore un caractère subversif ou si elles doivent être remplacées par de nouvelles.

Construire un nouveau monde

Les dernières avant-gardes politico-artistiques que nous avons évoquées partagent une volonté commune de dépasser le seul champ artistique pour agir de manière subversive à l'échelle de la société entière. Se plaçant

---

[1] Il est l'un des fondateurs des collectifs d'artistes Political Art Documentation/Distribution (1980-1988) et REPOhistory (1989-2000).

[2] Nato Thompson, Gregory Sholette (éd.), cat. d'expo., *The Interventionists. User's Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, (North Adams, MASS MoCA, 29 mai 2004 - mars 2005), North Adams, MASS MoCA Publications, Cambridge, MIT Press, 2004.

[3] Nato Thompson, « Trespassing Relevance », in Nato Thompson, Gregory Sholette (éd.), *op. cit.*, p. 13-22.

[4] *Ibidem,* p. 16.

[5] Voir Marc Dessauce (éd.), *The Inflatable Moment. Pneumatics and Protest in '68*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

[6] Il suffit de penser au *PC Petite Ceinture* de Wolf Vostell ou aux actions de Jean-Jacques Lebel, notamment *120 minutes dédiées au Divin Marquis*.

[7] Jean-Louis Violeau, *Jean Baudrillard,* Utopie*, 68 et la fonction utopique*, Paris, Sens & Tonka, 2013, p. 29-30.

explicitement dans une perspective révolutionnaire, elles visent à agir sur l'ensemble des éléments qui conditionnent l'existence de chaque individu pour le libérer de toute forme d'aliénation – en un mot : transformer la vie elle-même. C'est par cette idée que débute le *Rapport sur la constructions des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* écrit par Guy Debord en 1957 et qui constitue la base commune présidant à la création du mouvement du même nom : « Nous pensons d'abord qu'il faut changer le monde. Nous voulons le changement le plus libérateur de la société et de la vie où nous nous trouvons enfermés. »[8] Dans ce but, une véritable lutte est engagée contre toutes les (super)structures qui constituent la société industrielle capitaliste, en même temps qu'émerge une critique du système soviétique : « le conservatisme règne à l'Est et l'Ouest, principalement dans le domaine de la culture et des mœurs. »[9] Tout ce qui apparaît comme un cadre établi est aussitôt assimilé aux forces réactionnaires d'un monde bourgeois en « décomposition »[10]. Ainsi, ces groupes d'avant-garde cultivent une position marginale et critique face aux partis politiques comme face aux mouvements artistiques reconnus et aux instances qui les légitiment.

Partant d'un tel constat, il n'est pas étonnant que les valeurs portées par cette « nébuleuse » soient le contre-pied total de ce qu'elle combat : « L'errance, le non-respect des tabous, l'ouverture d'esprit, le souci permanent de l'évolution, cela s'inscrit en faux contre la civilisation et les règles de vie qu'elle impose partout (sauf au maquis). »[11] Les moyens d'action utilisés, qu'il s'agisse du happening pour Jean-Jacques Lebel, de l'urbanisme unitaire pour les situationnistes ou des structures gonflables pour Utopie, visent tous à générer ces nouveaux comportements sociaux, cette nouvelle façon d'exister qui doit contribuer à balayer « la société d'exploitation »[12]. Contre un ordre établi synonyme d'immobilisme, de conservatisme et de masses aliénées, il s'agit de promouvoir une intensification de l'expérience vécue menant à plus d'authenticité. L'individu doit sortir d'une position passive – de spectateur – pour prendre une part active – la participation est, dans ce sens, une autre des valeurs fortes de ces mouvements contestataires – dans la transformation de son environnement. L'émancipation se conçoit alors à travers les tropismes de la mobilité, de l'adaptabilité et de l'autonomie pour l'avènement d'un nouveau monde qui serait, par opposition à l'ancien, toujours en mouvement, instable et déréglementé.

Face aux nouvelles formes du capitalisme

A lire Nato Thompson, on comprend que les artistes de « The Interventionnists » agissent dans ce nouveau monde devenu réalité. Ainsi, s'ils s'attachent à la question de la mobilité c'est, pour une partie d'entre eux, parce qu'ils réagissent à « un monde de plus en plus obligé de rester en mouvement ». Quand ils actent en faveur de l'autonomie individuelle, il s'agit surtout de fournir des moyens de « résistance et de survie »[13] pour des populations plongées dans la précarité. Les tentes de Dré Wapenaar sont des comme des refuges face au monde ambiant, à son mouvement et à son individualisme. Le *Homeless Vehicle* de Krzystof Wodiczko et le ParaSITE de Michael Rakowitz sont élaborés dans le but de venir en aide aux sans-abri. La série des *Refuge Wear* de Lucy Orta est quant à elle pensée pour aider à la survie des populations déplacées. Ces projets marquent sans aucun doute l'existence d'un contexte très différent de celui des années 1960-70. Effectivement, ces œuvres incarnent toujours une critique de la société capitaliste, mais la mobilité, l'adaptabilité et l'autonomie ne sont plus des buts à atteindre mais des situations qui sont dénoncées et dont il faut atténuer les effets néfastes sur les individus. Avec ces artistes, l'objet de la contestation s'est donc sensiblement déplacé et les moyens d'agir également, par rapport au contexte des années 1960-70.

Cette situation correspond au constat que Luc Boltanski et Eve Chiapello font de l'état de la critique quelques années auparavant. Dans leur célèbre analyse du « nouvel esprit du capitalisme », ils notent comment, face au déploiement de ce dernier, la critique se trouve désarmée : soit elle utilise des arguments anachroniques – ceux de la « nébuleuse » des années 1960-70 – soit elle n'opère plus que « sur une position caritative ou humanitaire, centrée sur le face-à-face, sur la situation présente (par opposition à un avenir lointain) et sur des actions directes destinées à soulager

---

8 Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations*, Paris, Mille et une nuits, 2000, p. 7, [1957].
9 *Idem*, p. 17.
10 *Id.*, p. 16.
11 Jean-Jacques Lebel, *Le happening*, Paris, Editions Denoël, 1966, p. 55.
12 « Mise au point », déclaration signée par plus de quarante représentants internationaux du happening, dans Jean-Jacques Lebel, *idem*, p. 76.
13 Nato Thompson, *op. cit.*, p. 19 : "a world increasingly forced to stay on the move" et p. 20 : "of resistance and survival".

la souffrance des malheureux. »[14], comme en témoigne « The Interventionnists ». Il manque à ces critiques « pour prendre de l'ampleur des représentations plus ajustées, des modèles d'analyse renouvelés et une utopie sociale. »[15]. En effet, comme le montrent ces sociologues, les valeurs mises en avant par la « critique artiste » au cours des années 1960-70 sont celles que le capitalisme a adoptées depuis la fin des années 1970 pour se renouveler. Reprise par Jean-Louis Violeau au sujet d'Utopie[16] et par Patrick Marcolini pour ce qui est de l'Internationale situationniste[17], cette thèse amène à la conclusion que ce qui pouvait être subversif pour ces groupes ne l'est plus et qu'un art socialement engagé doit, aujourd'hui, porter de nouvelles valeurs critiques.

Pour Patrick Marcolini, il s'agit maintenant « d'être *conservateur* », « donc de défendre la communauté, c'est-à-dire les formes autonomes de la vie collective et de la culture populaire, et d'œuvrer à la réappropriation de ce qui en est l'humus : les gestes et savoir-faire vernaculaires qui sont le gage d'une autoproduction des moyens d'existence, et donc d'une indépendance vis-à-vis de tout pouvoir… »[18]. Pour Luc Boltanski et Eve Chiapello, face au « monde connexionniste » qui caractérise les nouvelles formes du capitalisme, il faut opposer « la possibilité de ralentir les connexions… »[19] et de garantir une certaine « stabilité » qu'apportent notamment « l'existence de collectifs attachés à maintenir en état les identités […] dont l'énergie est mobilisée par la lutte contre le déracinement. »[20]. On le comprend, pour contrevenir au nouvel ordre capitaliste la contestation doit jouer d'une forme d'ancrage – au moins partiel – en terme de lieu, de durée, de statut et d'organisation collective.

Un art de l'expérience collective

Encore peu présentes au moment de « The Interventionnists », on peut considérer que ces formes d'ancrage renouvèlent la physionomie d'un art socialement engagé à travers le développement de dispositifs d'expériences collectives situées (dans le sens où elles répondent à un contexte particulier). Il ne s'agit pas ici de nous attacher au courant de l'esthétique relationnelle[21] dont les limites ont déjà été pointées[22]. Selon nous, c'est plutôt dans le cadre de l'art public ou semi-public et des modes de production qu'il engendre que ces nouveaux dispositifs prennent place. A la suite de ce que Suzanne Lacy a nommé « new genre public art »[23], on peut penser à Culture in Action à Chicago et aux exemples cités par Claire Bishop : « Artangel à Londres, SKOR aux Pays-Bas, Nouveaux Commanditaires en France… »[24]. C'est le dernier de ces exemples qui nous intéresse puisqu'il se distingue à plusieurs titres, notamment celui d'avoir enclenché sa propre théorisation en se revendiquant comme une possibilité de « l'art sans le capitalisme » – titre de l'ouvrage écrit par François Hers, l'artiste qui a inventé ce dispositif, et Xavier Douroux[25]. Ainsi, prenant racine dans une critique de la commande publique, comme les autres dispositifs cités, il a la particularité de se couper du fonctionnement habituel du marché, voire du circuit entier, de l'art en refusant la « politique de l'offre » au profit de celle de la demande.

Mis en œuvre par la Fondation de France à partir 1991, les Nouveaux Commanditaires constituent un système de commande et de production d'art public qui repose sur l'idée que celui-ci peut répondre à un besoin social exprimé par n'importe quel individu ou groupe d'individus. D'une certaine façon, ces principes ne contredisent pas les attendus habituels de la « critique artiste » en terme d'autonomie, puisqu'ils permettent d'échapper à l'écueil d'un art qui serait imposé « d'en haut », par une puissance publique, par la force du marché ou même par une institution artistique. Ils travaillent également toujours à rétablir une forme d'authenticité dans les rapports qui s'établissent entre le producteur _ traditionnels du capitalisme : les commanditaires ne sont pas des acheteurs. Mais de ce point de vue, les Nouveaux

[14] Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Editions Gallimard, 1999, p. 459.

[15] *Idem*p. 27.

[16] Jean-Louis Violeau, *idem*, p. 41-42.

[17] Patrick Marcolini, *Le mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, Montreuil, Editions L'échappée, 2012, p. 314-323.

[18] *Idem*, p. 328.

[19] Luc Boltanski, Eve Chiapello, *idem*, p. 634.

[20] *Idem*, p. 328.

[21] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du reel, 1998.

[22] Voir notamment Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, New York, Verso, 2012.

[23] Suzanne Lacy, « Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys », in Suzanne Lacy (éd.), *Mapping the terrain : New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1994, p. 19-30.

[24] Claire Bishop, « The Social Turn : Collaboration and its discontents », *Artforum*, vol. 44, n°6, février 2006, p. 178-183.

[25] François Hers, Xavier Douroux, *L'art sans le capitalisme*, Dijon, les presses du réel, 2011.

Commanditaires ne s'opposent pas frontalement aux nouvelles formes du capitalisme qui ont largement absorbé ces critiques. D'ailleurs, François Hers n'inscrit pas son idée dans une perspective révolutionnaire semblable à celle des années 1960-70. Pour lui, ce temps est passé : « Il n'y a plus d'avant-garde. »[26]

Les Nouveaux Commanditaires sont plantés dans la réalité du « monde connexionniste », ce dont témoignent à la fois une action conduite à travers de multiples projets concomitants et un maillage du territoire par un réseau de médiateurs chargés de les mener à bien. La façon dont ce dispositif semble en mesure de s'opposer au néocapitalisme réside dans l'agencement particulier qu'il opère de ces différents éléments. François Hers a conçu un « protocole » qui tout en s'appuyant sur le modèle démocratique cherche à en renouveler l'exercice à travers l'idée d'un « partage d'égales responsabilités »[27]. Celui-ci fixe les fonctions et statuts des différents acteurs engagés dans la commande et la production de l'œuvre : le commanditaire, le médiateur, l'artiste. Le « protocole » établit par là une première forme d'ancrage, une forme de fixité des rapports, face aux changements incessants qu'organisent les nouvelles formes du capitalisme. La seconde forme d'ancrage tient au fait que l'œuvre produite répond à un besoin lié à une situation spécifique. S'inscrivant dans la logique des pratiques *in situ*[28], dont l'un des moteurs originels est de résister au devenir marchandise de l'œuvre mobile, celle-ci est littéralement attachée au contexte de son apparition. Ainsi, en plus de ce statisme inhérent à ses conditions des productions, l'œuvre oppose à la logique de l'éphémère et du court terme qui caractérise le nouveau capitalisme une troisième forme d'ancrage dans la durée. Si les projets menés dans le cadre des Nouveaux Commanditaires présentent des durées qui varient beaucoup, on peut déjà noter que la plupart se déroulent sur un temps relativement long entre l'expression du besoin et la livraison de l'œuvre qui y répond. L'œuvre produite matérialise alors ce cheminement pour les commanditaires et l'inscrit dans le temps puisque celle-ci est souvent pérenne.

Toutes les spécificités de ce dispositif sont donc autant de résistances posées contre les valeurs d'adaptabilité, de mobilité et de changement que portait la nébuleuse politico-artistique des années 1960-70 et que le néocapitalisme a depuis fait siennes. Cette évolution des valeurs et des moyens de la contestation mérite également d'être observée dans son articulation à l'œuvre et au spectateur. Si les mouvements des années 1960-70 avaient tourné le dos à l'iconographie politique traditionnelle, préférant chercher les moyens de combattre la société capitaliste sur son propre terrain – celui de l'environnement quotidien –, les Nouveaux Commanditaires marquent une nouvelle étape. En effet, ce dispositif déplace l'expression de la critique principalement sur le terrain de la production de l'œuvre. C'est là, par exemple, que la question de la participation – déjà très présente dans les années 1960-70 – est engagée, mais à nouveaux frais : « La commande est un acte qui demande à être assumé par tous ceux qui se trouvent impliqués, depuis son énoncé jusqu'à son résultat, ce que n'entend pas la participation. »[29]. De même, l'expérience collective vécue pendant la production de l'œuvre est souvent absente de celle-ci. La plupart du temps, l'œuvre n'illustre pas le processus de sa création et toutes les remises en cause qu'il contient ne se retrouvent donc pas entièrement dans son aboutissement.

C'est peut-être à ce niveau que se place la limite critique des Nouveaux Commanditaires. Alors que l'expérience collective que propose ce dispositif nous semble très riche en ce qu'elle implique de résistances au fonctionnement du néocapitalisme et en ce qu'elle propose de renouvellement du modèle démocratique, les œuvres qui en résultent jouent rarement le rôle de chambre d'écho ou même d'amplificateur de cette charge critique. Il faut avouer que ce qui a lieu pendant le processus de production de l'œuvre – cet exercice réel et non naïf de la démocratie, qui s'exprime à travers « les tensions et les conflits »[30] – est sans doute difficile à faire cohabiter dans l'objet final avec la fonctionnalité qu'il doit assumer. Il reste que le dispositif ainsi conçu pose de fait une frontière entre l'expérience du commanditaire et celle du spectateur, qui ne nous semblent pas d'égal intérêt sur le plan critique. Aussi, en assignant un rôle précis à l'artiste dans le cadre de la commande, le protocole peut agir comme un frein à ce que celui-ci porte lui-même la charge critique. Ces derniers constats nous amènent à conclure que si les Nouveaux Commanditaires nous apparaissent comme un nouveau

[26] François Hers, « les Nouveaux commanditaires / Récit », in François Hers, Xavier Douroux, *op. cit.*, p. 9.
[27] François Hers, « Le Protocole », in *idem*, p. 53.
[28] Voir à ce sujet Miwon Kwon, *One place after another : site-specific art and locational identity*, Cambridge, The MIT Press, 2004.
[29] François Hers « les Nouveaux commanditaires / Récit », in *idem*, p. 16.
[30] François Hers, « Le Protocole », in *idem*, p. 53.

modèle pour l'art socialement engagé, ils sont également la démonstration de deux changements importants. L'un concerne les valeurs qui sont mises en avant et qui ne peuvent plus être les mêmes qu'il y a quarante ou cinquante ans. L'autre touche au lieu où se place cet engagement. Avec cet art de l'expérience que constituent les Nouveaux Commanditaires, l'artiste et l'œuvre ne sont plus les seuls porteurs de l'engagement, celui-ci est maintenant plus partagé – conséquence nécessaire d'une véritable répartition des responsabilités.

Frédéric Herbin est Attaché Temporaire d'Enseignement et de Recherche à l'université François Rabelais de Tours.
Il termine une thèse de doctorat d'histoire de l'art contemporain sur les différents modes de prise en compte du musée dans les œuvres de la fin des années 1960 et des années 1970 en France. Ainsi, ses recherches s'intéressent aux naissances et à la définition de l'*in situ*, de la critique institutionnelle et de l'art sociologique dans le contexte français. Il prépare actuellement deux publications à l'ENSA Bourges : *Les Organisations d'espaces de Jean-Michel Sanejouand (1967-1974). Pour une généalogie des pratiques* in situ*en France*, suite à l'exposition qu'il a organisé sur ce sujet et *L'Objet de l'exposition : L'architecture exposée*, ouvrage collectif dont il assure la direction.